

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XII · 1987

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

No say que s'es
e lo spazio lirico di Raimbaut d'Aurenga

Alcune tra le pagine più belle dell'*Eccezione narrativa* Alberto Limentani le ha dedicate a due testi che, per sua stessa ammissione, si collocano al di fuori dell'opposizione lirica-narrativa assunta come riferimento costante del libro: mi riferisco a *Farai un vers de dreit nien* di Guglielmo IX e al così (e impropriamente) detto prosimetro di Raimbaut d'Aurenga, *Escotatz..., mas no say que s'es*. Lo scritto di Limentani rimane, per equilibrio critico e finezza di analisi, il contributo forse più importante all'interpretazione del testo rambaldiano, la cui scarna bibliografia consiste principalmente nelle voci a firma di Pattison, Köhler e Pasero¹.

La messa a punto critica di Limentani esonera qui dal ripercorrere la storia interpretativa di *Escotatz*. Ricorderò soltanto che i tre studiosi, sia pure con sfumature e con argomenti diversi, sottolineano il rapporto di parodia, o addirittura di imitazione, che Raimbaut stabilisce nei confronti di Guglielmo. Secondo Pattison, la parodia si coglie nello slittamento dal canto per una dama sconosciuta (*non sai qui s'es*) al canto che non si sa che cosa sia (*no say que s'es*); seguendo inoltre l'opinione espressa a lezione da Grandgent, Pattison vede nei rigli di prosa che concludono le stanze una presa in giro dei versi lunghi, ormai passati di moda, di Guglielmo. Köhler evidenzia invece la continuità di una tradizione letteraria ricca di implicazioni filosofiche di ascendenza agostiniana, che trasferisce la problematica del dubbio sulla realtà sensibile alla condizione del poeta-amante. E sulla confusione psichica che trova riflesso nell'offuscamento dei generi, fino all'espedito estremistico del ricorso alla prosa, insiste appunto Pasero, che giunge tuttavia a svalutare il componimento di Raimbaut e a intenderlo come un'imitazione fallita che ha come effetto involontario la parodia.

Limentani, smussando e correggendo alcuni punti di queste letture, e per converso sottolineando nuovi elementi di intertestualità (per esempio nell'appello al pubblico), considera come

¹ Bibliografia alla fine. Le note rinviano alle pagine dei singoli contributi.

un dato acquisito il riferimento al *vers* di Guglielmo, ma mira a mettere in luce le «differenze nell'organismo formale e nella funzione complessiva»² di due testi che restano alla fine accomunati dal loro essere «al tempo stesso metapoetici che poetici»³: se infatti la poesia di Guglielmo andrà intesa «come una trova sul problema dell'*inventio* — quasi la scommessa di elaborare il grado zero del tema, ossia un culmine di antinarratività e di disimpegno dal pubblico — si vedrà Raimbaut come intento a comporre sul tema della 'codificazione' formale, tra *dispositio* e *elocutio*. . . . Il risultato è un organismo a metà fra discorso lirico e monologo scenico»⁴. Limentani attribuisce in questo modo significati e intenzioni autonome all'operazione di Raimbaut, senza con ciò negare al *vers de dreit nien* lo statuto di fonte. Quanto segue non vuole essere una diversa proposta interpretativa né una continuazione del discorso, in ogni suo aspetto compiuto, di Limentani, ma solo un tentativo di modificare, con una serie di annotazioni marginali, la prospettiva di lettura della poesia.

Queste annotazioni muovono dalla semplice osservazione, da sempre nota a tutti i critici e i commentatori, che oltre a un'inter-testualità tra gli autori esiste una forma di intertestualità interna alle opere dello stesso autore. Il nesso di *Escotatz* con *Farai un vers* mi pare fuori di ogni dubbio. Resta tuttavia da vedere se i significati del *vers* non siano stati proiettati oltre il dovuto sul componimento di Raimbaut, un poeta che, nonostante l'affinità di rango e la comunanza di certi atteggiamenti e di certi contenuti, si colloca su posizioni abbastanza diverse dal primo trovatore; e resta da verificare quale luce può gettare su questa poesia l'intertestualità interna, cioè il confronto con motivi e stilemi presenti nello stesso canzoniere di Raimbaut.

Si cominci dall'esordio. *Escotatz*, oltre a evocare un noto attacco di Marcabru (ricordato da Limentani)⁵, suscita nell'uditorio del trovatore l'attesa di una precisa specificazione generica. È infatti nello stile di Raimbaut la denominazione cavillosa, nei versi di apertura, del genere o del sottogenere:

II: En aital rimeta prima | m'agradon lieu mot e prim

III: Una chansoneta fera | voluntiers laner'a dir;

IV: Apres mon vers vueilh sempr'ordre | una chanson leu per bordre |
en aital rima sotil;

V: Un vers farai de tal mena | on vuelh que mos sens paresca,

- VII: Al prim qe'l timi sorz en sus | e pel cim fueill del branquill, |
s'agues raizon, feir'un bon vers;
- IX: Car vei qe clars | chanz s'abriva | dels aucels, e'l prims fremirs, |
m'es douz e bels lor auzirs | tan qe no sai coisi'm viva | sens
chantar, per qe comenz | una chansoneta gaia.
- XI: Ar m'er tal un vers a faire | que ja no'm feira fraitura;
- XVIII: Aissi mou | un sonet nou, | on ferm e latz | chansson leu, | pos
vers plus greu | fan sorz dels fatz.
- XXX: A mon vers dirai chansso | ab leus motz ez ab leu so | ez en rima
vil'e plana | (puois aissi son encolpatz | qan fatz avols motz als
fatz),
- XXXV: Ab nou cor et ab nou talen, | ab nou saber et ab nou sen, | et ab
nou bel captenemen | vuouill un bon nou vers commensar;
- XXXVI: Ar non sui jes mals et astrucs, | anz sui ben malastrucs de dreg; |
e puois malastres m'a eleg | farai un vers malastruc e freg.
- XXXVII: Als durs, crus, cozens, lauzengiers, | enojos, vilans, mals parliers, |
dirai un vers que m'ai pensat;

Come si vede, la scelta di un tipo di poesia può essere perfino argomentata (farò una *chansson leu* perché il *vers...*), o a un termine può essere addirittura sovrapposto polemicamente un altro, come in xxx, *A mon vers dirai chansso*. Il venir meno, in maniera esplicita e plateale, all'autoincasellamento generico ha un esatto corrispettivo nella violazione, altrettanto sbandierata, di un esordio ugualmente tipico, quello naturale:

Non chant per auzel ni per flor
ni per neu ni per gelada,
ni neis per freich ni per calor
ni per reverdir de prada;
ni per nuill autr'esbaudimen
non chan ni non fui chantaire,
mas per midonz en cui m'enten,
car es del mon la bellaire.

(xxvii 1-8)

Raimbaut qui non fa altro che negare (è superflua qualsiasi elencazione) i suoi stessi esordi stagionali, animali o floreali in nome di una più pressante e più interessante fonte di ispirazione. La quasi totalità delle poesie del conte cominciano con un esordio naturale o con riflessioni metapoetiche, né l'uno né le altre, beninteso, a lui esclusive, ma che sono certamente delle costanti nel suo canzoniere: *Escotatz* sovverte questo secondo tipo di avvii come *Non chant* nega e sovverte il primo e, come appunto in *Non chant*,

l'attacco di *Escotatz* contiene una lista sommaria di ciò che la poesia non è:

Escotatz..., mas no say que s'es,
 senhor, so que vuelh comensar.
 Vers, estribot ni sirventes
 non es, ni nom no'l sai trobar;

Non va escluso, come già suggeriva Pattison⁶, che Raimbaut si prenda gioco delle interminabili discussioni sui generi e gli stili correnti in quegli anni (siamo nel periodo della polemica sul *trobar clus*): in tal caso, l'inaudito prodotto letterario che sottopone alla cerchia dei *senhor* acquisterebbe coloriture evidentemente provocatorie, di un nuovo che più nuovo non si può. Certo è che il trovatore sembra qui anche autoironico. Il suo 'mostro' sarebbe insomma da ricondurre al gusto tutto rambaldiano di mettere in discussione se stesso e rientra nella medesima tipologia, oltre che di *Non chant*, di altre due poesie: l'*anti-gap Lonc temps ai estat cubertz*, dove si confessa evirato ma non dirà da chi (Raimbaut conosceva le vanterie sessuali di Guglielmo?), e l'*anti-ensenhamen Assatz sai d'amor ben parlar*, dove raccomanda metodi alquanto sbrigativi per *dompnas guazanhar*. Non va nemmeno dimenticato che, come *Escotatz* è rivolto ai *senhor*, così *Lonc temps* e *Assatz sai d'amor* hanno per destinatari, rispettivamente, i *cavallier* (v. 7, dove riappare lo stesso verbo: *Ez escoutatz, cavallier*) e i *bos domneyadors* (v. 10).

Questi sommari confronti servono credo a ridimensionare le responsabilità filosofiche di una poesia che non si sa che cosa sia e a rimuovere, se la chiave di lettura è quella giusta, le motivazioni demenziali o anche seriamente avanguardistiche dell'impiego della prosa. Il che non equivale affatto a sminuire il senso dell'operazione di Raimbaut: escluso che *Escotatz* sia una delle gemme più splendide della lirica provenzale (come lo è invece il *vers* di Guglielmo), si tratta di capire se è un'imitazione fallita o una parodia malriuscita, oppure se non abbiamo invece a che fare con qualcosa di diverso.

Un altro elemento da sdrammatizzare, ma che è servito a estendere a Raimbaut il motivo guglielmino della follia, è dato dalle coppie ossimoriche dei vv. 29-30:

Qu'ieu soy per vos gays, d'ira ples;
 iratz-jauzens me faytz trobar;

Tutto giocato, com'è noto, sugli *opposita*, il *vers* di Guglielmo include la coppia *alegres-iratz*, sebbene al negativo (*no soi alegres ni iratz*, v. 8). Andrebbe però ricordato che l'ossimoro (oltre a figurare anche nella canzone dell'*amor de lonh* di Jaufre Rudel: *Iratz e jauzens m'en partrai*, v. 15, come notato da Pasero⁷) è ricorrente in Raimbaut, dove è associato all'amore ma senza che si abbiano conseguenze di rilievo sul piano formale:

- IV: Cil qi m'a vout trist-alegre | sap mais qu'i vol sos ditz segre | qe Salamos ni Marcols | de fatz ric ab ditz entegre: (19-22)
- IX: Mos cors es claire | e s'esmaia! | Aici vauc mestz grams-jauzens, | plens e voigz de bel comens; | qe l'una meitatz es gaia | e l'autra m'adorm cossirs | ab voluntat mort'e viva. (22-28)
- XV: cen ves sui lo jorn trist e gais. (7)
- XXIII: c'Amors m'a mes en tal destreich | q'en granz chalors mi dona freich | et ab gran freich mi dona chaut, | e m fai irat s'anc mi fez baut. (23-26)

Né mancano luoghi in cui esplicitamente si dichiara folle per amore:

- XVI: Son ben aurans! | ... | Si lo mal qu'en trac no sap lai, | mi eis voil d'aitan escarnir. (17-24)
- XVIII: Ges un sou | non pretz, qan plou | si'm sui mollatz, | freig ni neu; | tant ai pes breu | del joi qe'm platz, | mas per Crist, | pos mi fai trist | cant pes iratz: «Cor ai fol | c'ar am sol ses solatz». | Aissi torn mon bon pens en dol. (49-60)

Ricondotti l'anti-topos, l'ossimoro e il motivo della follia alle abitudini poetiche del trovatore, e sottolineata l'affinità di *Escotatz* con le altre poesie 'paradossali' o 'trasgressive' del suo canzoniere, resta da affrontare più da vicino l'interpretazione del testo, che a prima vista si presenta alquanto sgangherato (più che artatamente confuso) dal punto di vista logico, e ciò anche indipendentemente dal rapporto di contrappunto tra versi e prosa esaminato da Köhler e da Pasero. Si considerino in particolare le prime due stanze:

- I. Escotatz..., mas no say que s'es,
 senhor, so que vuelh comensar.
 Vers, estribot ni sirventes
 non es, ni nom no'l sai trobar;
 ni ges no say co'l mi fezes
 s'aytal no'l podi'acabar,

que ia hom mays non vis fag aytal ad home ni a femna en est segle ni en l'autre qu'es passatz.

II. Sitot m'o tenetz a foles
per tan no'm poiria layssar
que ieu mon talan non disses:
no m'en cujes hom castiar;
tot cant es non pres un pojes
vas so c'ades vey et esgar,

e dir vos ay per que: car si ieu vos o avia mogut, e no'us o trazia a cap, tenriatz m'en per fol, car mais amaria seis deniers en mon punh que mil sols el cel.

Di che cosa sta parlando Raimbaut? Insiste fino alla noia, ripetendo per due volte lo stesso concetto, sulla novità dell'esperimento poetico e sulla necessità di portarlo a termine, o già qui balena un motivo non letterario? Mi pare al riguardo fondamentale l'intuizione di Limentani, che coglie già nei primi versi un riferimento alla situazione amorosa: «poiché, . . . a meglio vedere, il tema-referente di I e II varia tra quello del canto (e della sua forma) a quello del *talan* (v. 10) di comporre e ancora a quello di un fatto (I, prosa) inizialmente meno precisato che alluso, la repentinità di transizione si ammorbida e si rende più accettabile: quel *fag aytal* essendo già polisemico, alludente a un tempo alla donna e all'attività poetica»⁸. *Talan*, del resto, è termine non privo di connotazioni amoroze o perfino sessuali, ed è proprio di questi sensi, mi sembra, che la parola a poco a poco si carica con l'insistenza sul possesso concreto, da preferire a 'tutto ciò che esiste' e 'a mille sol(d)i in cielo'.

Se qui c'è un rimando a Guglielmo, che canta per un'amica che non ha mai visto, e all'*amor de lonh* di Jaufre Rudel (fatto oggetto di parodia, secondo Topsfield⁹, in *Pos trobar plan*), questo è evidentemente nei termini di un capovolgimento di una tradizione. Un capovolgimento simile, stavolta non di un singolo motivo ma di un'intera situazione, si ha anche in *Non chant*, dove l'amore teorizzato e descritto da Raimbaut è l'amore fondato sul possesso fisico, sulla risposta della dama, su un'intesa perfetta: sono questi elementi che cambiano il modo stesso della poesia che, come abbiamo già visto, si sottrae deliberatamente alla convenzionalità dei luoghi comuni. L'amore come desiderio e come contemplazione, quello insomma che domina la poesia dei trova-

⁸ 139.

⁹ 146.

tori (e che peraltro non è del tutto assente in altre poesie dello stesso Raimbaut) compare apertamente parodiato nell'*anti-gap*, dove il poeta ammette che, in mancanza di altre possibilità, non gli resta che il *desirier* e il *vezer*:

si noc'ai poder que i joigna
 en jazen, ades engrais
 solamen del desirier
 e del vezer, qu'als non quier.

(xxviii 45-8)

Quanto sopra non significa proporre una lettura di parte del canzoniere di Raimbaut come una parodia continuata. *Non chant* non è certamente una poesia parodica, come non lo è del tutto nemmeno *Escotatz*, e come solo fino a un certo punto lo è l'*antisenhamen*, dove infatti alla presa in giro dell'ortodossia cortese e dei suoi teorizzatori (Giraut de Bornelh?) si alternano note affettuose e ammiccanti: gli aspiranti seduttori mettano in pratica i miei consigli (insultare e brutalizzare le dame), quanto a me, io seguo un altro stile, perché amo Mon Anel... ma più non posso dire. Davanti a queste poesie si deve piuttosto ammettere che l'operazione che, con ogni mezzo (dalla trivialità al *trobar clus*), Raimbaut sta tentando è un'altra, e consiste in sostanza nell'allargamento dello spazio lirico trobadorico. Allo spazio del desiderio, il conte giustappone e in qualche caso contrappone lo spazio del possesso o, come direbbe Milone, la sua retorica del potere. Rispetto a Guglielmo, l'innovazione di Raimbaut consiste nel condurre questa operazione al di fuori, o meglio *anche* al di fuori, dei modi della parodia, dell'ironia e dello scherzo tra *companhos*, e nel proporre, soprattutto in *Non chant*, la sua soluzione come un'alternativa 'seria' ai modelli di comportamento rigoristici, penitenziali, rinunciatari o compromissori circolanti in quegli anni (si pensi a Peire Rogier, a Giraut de Bornelh, allo stesso Chrétien de Troyes); e la stessa cosa si dica per altri componimenti euforici o vitalistici del trovatore, in cui l'armamentario cortese viene adattato all'evocazione o alla sollecitazione di contatti alquanto ravvicinati con la dama, fino al caso di xxxv, *Ab nou cor et ab nou talen*, dove arriva a dire, forzando un motivo già topico nella lirica, che tiene l'amata nuda nel suo cuore.

Utili, a questo riguardo, possono riuscire alcune osservazioni di Pasero a proposito del *sonet* di Giraut de Bornelh, probabilmente contemporaneo a *Escotatz* e da ricondurre alla stessa tra-

dizione poetica inaugurata da Guglielmo. Pasero, che come ho detto svaluta fortemente la poesia di Raimbaut, nel mettere a confronto il *sonet* di Giraut con il *vers* di Guglielmo, parla di «deperimento del sottofondo ideologico» e di «impoverimento delle strutture dei testi»: per Giraut, «i contenuti della comunicazione poetica si pongono sullo sfondo di un sistema referenziale ('amor cortese') la cui carica innovativa è presumibilmente scaduta rispetto all'opera di Guglielmo IX»¹⁰. Questa ipotesi di lavoro, tuttavia, serve meno a vedere negli interventi di Giraut e di Raimbaut due «prodotti di ideologie senescenti»¹¹ che a spiegare invece il divampare delle polemiche sugli aspetti sia referenziali che formali della poesia a cui assistiamo proprio intorno agli anni Sessanta-Settanta. La caduta della carica di per sé innovativa dell'amore cortese, spinge appunto in questi anni verso soluzioni radicali quanto divergenti, come quelle di Raimbaut d'Aurenga e di Giraut de Bornelh. Il *sonet* di Giraut peraltro, di cui sarebbe difficile tentare una lettura parodica, e che anche si apre e si chiude con un altro *no sai* (*Un sonet fatz malvatz e bo | e re no sai de cal razo | . . . | No sai de que m'hai fach chanso | ni com, s'altre no m'o despo*, vv. 1-2, 43-4), enuncia posizioni simmetricamente opposte a quelle di Raimbaut. Pur all'interno del discorso 'confuso' del genere, alcune affermazioni di Giraut sono perfettamente in linea con la sua posizione sull'amore quale risulta dalla quasi totalità del suo canzoniere:

Domna no sai, ja no volh que'm so
ni, si'm fai mal, que lo'm perdo.
Si's volia colgar ab me,
a pauc no vos jur per ma fe
que pro m'en faria preiar;
mas no'n deu om trop soanar!

(LIII 31-6)

E infatti, pur collocandosi nella stessa tradizione guglielmina, il *no say que s'es* di Raimbaut e il *sonet malvatz e bo* di Giraut sembrano intrattenere tra di loro un preciso rapporto di testo e antitesto, anche se è impossibile indicare quale precede l'altro. Quello che è evidente è che, probabilmente a distanza di pochi anni, due trovatori vicini e diversissimi e che avevano dibattuto in tenzone le loro contrastanti idee sulla questione del *trobar clus*

¹⁰ 125.

¹¹ 125.

si trovano ad adottare lo stesso genere veicolando in esso le loro idee sull'amore, Giraut riprendendo in maniera forse un po' scolastica il gioco degli *opposita*, Raimbaut muovendosi invece su un piano di maggiore libertà sia formale che contenutistica. È più che plausibile, ad ogni modo, che a una presunta linea retta che da Guglielmo porta a Raimbaut (e a Giraut) sia da sostituire una triangolazione Guglielmo-Raimbaut-Giraut o, come sembra preferibile, Guglielmo-Giraut-Raimbaut. Se la seconda ipotesi è quella vera, si spiegherebbe la carica corrosiva del conte: la sua, infatti, non sarebbe più un'attardata parodia (o, peggio, un'imitazione) di un modello presumibilmente poco presente e attuale in un'epoca di rapidi cambi letterari, ma una pronta risposta, ironica e non necessariamente parodica, al *sonet* di Giraut de Bornelh, una risposta che dell'antico modello riprende comunque (e travisa), come una parola d'ordine generica, il motivo del *no sai*.

Questa resta ovviamente nient'altro che un'ipotesi, sia pure molto attraente. Ma cerchiamo a questo punto di mettere un po' d'ordine nelle osservazioni precedenti. Se la linea di lettura proposta è giusta, i dati interpretativi fin qui in nostro possesso sono i seguenti: 1) il motivo del *no sai* è certamente di provenienza guglielmina, mediata o immediata; 2) Raimbaut lo utilizza, con specifico riferimento alla confusione generica, per prendersi gioco di se stesso e dei suoi contemporanei; 3) è in questo senso, come plateale eccesso avanguardistico, che va inteso il ricorso alla prosa; 4) la poesia non si presenta come un testo organicamente parodico, vale a dire che non parodia un testo preciso e nemmeno, come avviene in alcune forme di parodia, un intero genere letterario; 5) piuttosto, viene qui presa di mira una concezione astratta o rarefatta dell'amore, cominciata da Guglielmo IX, raccolta da Jaufre Rudel, e ben diffusa, in forme semmai anche più radicali, tra i contemporanei; 6) rivolgendosi ai *senhor*, e poi tenendoli sempre idealmente presenti (giusta l'osservazione di Limentani¹²) anche quando apostrofa la donna, Raimbaut espone a tinte alquanto forti la sua concezione dell'amore, che trova adeguati riscontri in altre canzoni e che, se si pone in antitesi con altre versioni dell' 'amore cortese' circolanti all'epoca, non va affatto intesa come parodica.

Le forti tinte riguardano, a parte il *gap* finale inclusivo di un doppio senso (*E si hom li demanda qui l'a fag, pot dir que sel*

¹² 151.

qui sap be far totas fazendas can se vol), l'allusione, anche questa prosastica, agli scabrosi costumi di *n'Ayma*, l'eroina pro e contro la quale presero parte Raimon de Durfort, Truc Malec e Arnaut Daniel, e che qui finisce per assumere lo stesso ruolo esemplare attribuito a Isotta in *Non chant*. Non è mia intenzione (*Dieus me gart!*) riaprire una delicata questione su cui si è confrontato, con dovizia di erudizione, il meglio della provenzalistica italiana di questo secolo. Certo è che l'esempio addotto da Raimbaut,

Dona, far ne podetz a vostra guiza, co fes n'Ayma de l'espata [*Riquer*¹³ propone quella che tutto sommato è una *lectio facilior*: espada] que la estujet lay on li plac. (v, prosa),

irriducibile a simbolici atti di sottomissione, rimane, pur nella sua oscurità (qualcosa ci manca... ma del resto che cosa capiremmo dell'*anti-gap* e dello stesso *senhal* Linhaure se non avessimo il *Lai d'Ignaure?*), inequivocabilmente osceno, ma tuttavia in perfetta sintonia con gli ideali cortesi del Raimbaut, abbiamo detto, serio.

Dai dati interpretativi sopra elencati, è facile arrivare alla conclusione che non esiste un'unica formula di lettura che riesca a dar conto, in maniera adeguata e esauriente, di *Escotatz*, un testo in cui il serio si alterna al faceto e in cui questioni formali si intrecciano alla problematica amorosa. I confronti con altre poesie di Raimbaut hanno tuttavia mostrato che queste oscillazioni sono costitutive della sua poetica, e ci hanno permesso di cogliere motivi e tematiche parallele che trovano qui una loro traduzione nello stile adatto a una cerchia, maschile, di intimi. E quanto al corto circuito stile-amore, basterà ricordare la già menzionata tenzone con Giraut sul *trobar clus*, dove nelle battute conclusive viene d'improvviso introdotta, in maniera apparentemente incongrua, la questione dell'amore, sinteticamente svolta da Raimbaut in termini di *fi joi natural* e di abbandono totale alla passione, e da Giraut, come c'era da aspettarsi, in termini di dubbio e di timore per la dama, che gli mostra 'la parte rossa dello scudo':

VII. Giraut, per cel ni per solelh
 ni per la clardat, que resplan,
 no sai de que'ns anem parlan
 ni don fui natz;
 si sui torbatz,

tan pres d'un fi joi natural!
Can d'als consir, no m'es coral.

- VIII. Linhaure, si'm vira'l vermelh
de l'escut cela cui reblan
que volh dir: «A Deu me coman!»
Cals fols pensatz
oltracudatz
me trais doptansa desleial!
No'm sove com me fetz comtal?

(GrBorn LVIII = RbAur xxxi 43-56)

Su due particolari, per concludere, si potrà insistere. Il primo era già stato messo in luce da Köhler, quando osservava che «das Problem des *no sai que s'es ist auch für ihn nicht nur ein formales, sondern zugleich ein inhaltliches*»¹⁴ e sottolineava l'importanza, per il conte, della realtà concreta e tangibile, che va anteposta alle *belas paraulas* e al *lonc respieg* (III, prosa). Tutto ciò, non è superfluo aggiungere, non comporta affatto insinuazioni sulle reali abitudini di vita del trovatore, se è vero, come con argomenti abbondanti quanto inutili ha sostenuto Pattison¹⁵, che *lonc respieg, senhal* di secondo grado di Bon Respieg, è personaggio femminile del tutto immaginario: se l'amore è la macrometafora che domina e orienta la poesia dei trovatori, dai suoi inizi fino al tramonto, è chiaro che la posta in gioco nella sua manipolazione o riformulazione non è piccola (può, mediante essa, passare un nuovo punto di vista filosofico, una nuova mentalità, un diverso 'senso della vita' o programma di condotta nell'universo cortese). Connesso a questo è il secondo punto. Varvaro ha parlato di spazio lirico per definire il territorio ideale all'interno del quale si muove il poeta cortese, «fra la speranza e la delusione, fra l'esaltazione e l'abbattimento, fra l'invocazione di pietà e l'orgogliosa ripulsa»¹⁶: ogni tentativo di evasione da questo luogo, e non ne mancano nei trovatori di tutte le generazioni, va perciò sempre rapportato e messo a confronto con quella che è la situazione di riferimento per l'intera lirica cortese. Ciò resta valido per una parte del canzoniere di Raimbaut; ma a me pare che l'operazione portata avanti dal trovatore in un buon numero di poesie consista proprio nell'infrangere i confini di questo spazio chiuso, e coscientemente colto come tale, e nell'allargarlo verso altre direzioni. In tal caso, non ci troveremmo, con Raimbaut, in

presenza di occasionali violazioni o escursioni, ma di un tentativo di ridefinizione dello spazio cortese che deve necessariamente scontrarsi con le poetiche e le ideologie consolidate e, appunto, con i tutori vecchi e nuovi (taluni assai intransigenti) dei confini tradizionali. Quello che più conta è che questo tentativo si articola attraverso diversi generi, stili e piani di discorso, sicché anche le note più dissonanti nell'opera del conte trovano alla luce di questa lettura una loro spiegazione complessiva. Com'è noto, il disegno di Raimbaut sarà destinato a fallire, sebbene ne restino evidenti tracce in trovatori successivi, e soprattutto in Arnaut Daniel. Ma è, credo, nel quadro di questo disegno che occorre rileggere, per darle un senso, la poesia del *no sai que s'es*.

COSTANZO DI GIROLAMO

Università della Calabria, Cosenza

BIBLIOGRAFIA. Le note rimandano a: A. Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino 1977 (lo scritto su Guglielmo e Raimbaut è alle pp. 134-53, con il titolo «*No sai que s'es e No sai qui s'es*. (Lirica/narrativa, poesia/prosa, verso/oratio soluta)»); W. T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952, edizione da cui si traggono anche le citazioni; E. Köhler, «*No sai qui s'es - No sai que s'es* (Wilhelm IX. von Poitiers und Raimbaut von Orange)», in *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt in der Romania*, Frankfurt-Bonn 1966, pp. 46-66; N. Pasero, «*Devinalh*, 'non-senso' e 'interiorizzazione testuale': osservazioni sui rapporti tra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale», *CN* 28 (1968): 113-46; L. T. Topsfield, *Troubadours and Love*, Cambridge 1975 (*Escotatz* è discusso alle pp. 152-4); M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975; A. Varvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna 1985. Il sonet di Giraut e la tenzone sul trobar clus sono citati dall'edizione di A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Troubadour Giraut de Bornelh*, 2 voll., Halle 1910-35. Sui tre generi menzionati dal trovatore al v. 3 (e sulle possibili ragioni della loro menzione), si veda D. Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen 1976 (Beihefte zur ZRPh, 148), pp. 136-8. Si è di sfuggita alluso al saggio di L. Milone, «*Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga*», in *Retorica e poetica*, a cura di D. Goldin, Padova 1979, pp. 149-77. In due recenti interventi («*L'amors enversa* di Raimbaut d'Aurenga», *Museum Patavinum* 1 (1983): 45-66, e «*Rimbaut d'Aurenga tra fin'amor e no-poder*», *RZLG* 7 (1983): 1-27,

Milone ha proposto di leggere il canzoniere di Raimbaut alla luce dell'identificazione della *fin'amor* con la castrazione: più esattamente, le due maniere di Raimbaut sarebbero riconducibili da un lato a un «rapporto sospeso con la castrazione» (*trobar clus, celar*), dall'altro allo «smascheramento del meccanismo di sospensione» (*trobar plan, gabar*) (p. 2 dell'articolo in *RZLG*). Sia pure da un punto di vista abbastanza lontano dalla critica freudiana, quale è il mio, l'ipotesi di Milone mi sembra molto pertinente, trovando precisi riscontri in alcune poesie di Raimbaut, benché non mi sia facile capire in che modo, in termini psicoanalitici, sospensione e smascheramento possano convivere nello stesso soggetto. D'altra parte, se si hanno indizi per pensare che Raimbaut vedesse la *fin'amor* come un'esperienza o un'ideologia 'castrante', e questo soprattutto nella sua produzione gabbante (opinione condivisa anche da L. Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore: dal 'Lai Guirun' al *Decameron*», in *Studi provenzali e francesi* 82, L'Aquila 1983 (RV-Q, 6), pp. 28-128, a p. 48), resta il fatto che in diverse canzoni il trovatore va oltre, e non sempre in maniera parodica o paradossale, i limiti della *fin'amor* (o dello spazio lirico cortese), proponendo situazioni alquanto differenti, come in parte si è visto, da quelle della castrazione.